

Roman Giesen

Nordwand. Ein kritisches Resümee zu einem ‚Neo- Bergfilm‘.

Abstract:

2008 ist mit dem Film Nordwand ein spektakuläres Bergdrama über den Versuch der Erstbesteigung der Eiger Nordwand im Jahr 1936 in die Kinos gekommen. Der zitathaft an die filmischen Vorbilder der 20er und 30er Jahre anknüpfende Film hat das Genre des Bergfilms innovativ ästhetisch erweitert. In diesem Beitrag wird erläutert, wie sich „Nordwand“ aus dem Fundus der Kultur- und Mediengeschichte der Alpen bedient und kritisch eingeschätzt, wie sich dieser Film dadurch gegenüber seinem historischen Kontext situiert.

Als der Film *Nordwand* in die Kinos kam, wurde er von einigen Kritikern bejubelt und so z.B. in der Süddeutschen Zeitung kurz nach der Deutschlandpremiere am 23.10.2008 als „eine nervenaufreibende, spannende und bildgewaltige, Wiederbelebung des Bergfilms“ gefeiert. Einerseits halte ich die positive Haltung der Kritiker für berechtigt, da dem Filmteam um den Regisseur Philipp Stölzl, mehr als ein mit neusten technischen Möglichkeiten perfektioniertes wagnerianisches Bild- und Tonepos à la Arnold Fanck gelungen ist. Die Bandbreite der filmischen Innovationen reicht von der dokumentarisch genauen Visualisierung der Verwendung technischer Hilfsmittel beim Einstieg in den Fels, bis zur spektakulären, musikalisch unterlegten Inszenierung spezieller Kletter- und Abseiltechniken im Hochgebirge. Dabei gelingt es allein durch die Tondramaturgie, z.B. mit dem Geräusch der durch die Ösen der Mauerhaken surrenden Seile beim drohenden Absturz der Bergsteiger eine geradezu akustisch erfahrbare Spannung zu erzeugen, die es in Bergfilmen bislang kaum gab. Hier liegen dramaturgische Welten zwischen *Nordwand* und Filmen wie *Berge in Flammen* aus dem Jahr 1931, in dem die physikalische Unmöglichkeit, einen abstürzenden Kameraden an einem lässig um die Hüften geschwungenen Seil über einem Abgrund festzuhalten, einem Luis Trenker gerade mal ein angestrengtes Grinsen abverlangt.

Andererseits wird der Film in der Art und Weise seines Zugriffs auf die mit den Alpen verbundenen kulturellen Mythen seinem sozialhistorischen Hintergrund kaum gerecht, was auch die kritischen Stimmen zu *Nordwand* hervorheben. So schreibt etwa der *Film Dienst* ähnlich wie andere Presse- Organe am 22.10.2008 von einem unvermeidlichen Bezug

des Films zu einer „Blut- und Boden- Mentalität“, die man im deutschen Kino überwunden zu haben glaubte¹. Die Ursachen für diese kontroversen Positionen sollen im Folgenden anhand der narrativen Gesamtkonzeption von *Nordwand* mit Bezug auf die Medien- und Kulturgeschichte der Alpen etwas genauer beleuchtet werden.

Einen anschaulichen Einstieg in diese Überlegungen liefern bereits die ersten zweieinhalb Minuten des Films, die als eine Art filmische Ouvertüre in das Gesamtwerk einführen²:

Zuerst sieht man in Großaufnahme zwei Frauenhände, die ein in Leder gebundenes Buch öffnen, auf dessen erster Seite in Frakturschrift „Tourenbuch von Toni Kurz“ geschrieben steht. Unter dem Titel ist eine Schwarz-Weiß-Fotografie eines Bergpanoramas eingeklebt. Die Kamera verfolgt, wie die gewellten und zum Teil vergilbten, handschriftlich versehenen Papierseiten des Buches durchblättert werden. Dabei sind wiederholt signifikante Großaufnahmen zu sehen, die auf den Film einstimmen, wie Skizzen, die mit den Worten „Neuer Routenverlauf“ kombiniert sind, das Foto einer Frau, die in der Mitte zweier Männern auf einem Felsvorsprung steht, oder die unterstrichene Zahl 1936. Schließlich spricht eine Frauenstimme aus dem Off zusammen mit der steigenden Lautstärke der orchestralen Begleitmusik: „Wenn Du unten stehst, so sagte der Toni einmal, am Fuß der Wand und hinaufschaut, dann fragst Du Dich, wie kann jemand da hoch? [...] Aber wenn Du oben bist und runterschaut, dann hast Du alles vergessen. Bis auf den einen Menschen, dem Du versprochen hast, dass Du wiederkommst.“ Am Ende des Vorspanns wird schließlich der Schriftzug „Nach einer wahren Geschichte“ eingeblendet.

Es folgt ein Szenenwechsel: Flackernde Bilder und Originaltonaufnahmen einer Wochenschau von 1936, die den Fliegerpiloten Ernst Udet beim Kreisen um die (so der Kommentar aus dem Off) „Eiger Mordwand“ einfangen und vom Versuch berichten, die beiden verunglückten Münchner Bergsteiger „Max Mehringer und Karl Sedlmayr“ zu finden.

¹ Zur Übersicht über diverse Pressestimmen zu *Nordwand* vgl.: *www.film-zeit.de*. URL: http://www.film-zeit.de/?action=result&sub=film&info=cinema&film_id=20150, (zit. am 27.07.2009).

² Derzeit entsteht eine Masterarbeit von Mirjam Hanke, die u. a. diese Funktion des filmischen Vorspanns in der cineastischen Tradition systematisch untersucht.

In martialischem Ton fragt der Sprecher rhetorisch, ob das nach wiederholten Unglücksfällen ausgesprochene Verbot, die Nordwand zu besteigen, die „stolze, deutsche Jugend“ von dem Versuch der Erstbesteigung abhalten könne, da dem Bezwingen der olympische Lorbeerkränze winke. Anschließend wird der Kinosaal von innen gezeigt, in dem die im Film eingespielte Wochenschau intradiegetisch von der Protagonistin Luise alias Johanna Wokalek rezipiert wird.

Nordwand markiert in diesen zwei Szenen in kürzester Zeit durch eine Verkettung (medialer) Indizien, dass die Handlung im Jahr 1936 kurz vor den Olympischen Spielen während der NS-Zeit spielt und auf realen historischen Ereignissen aufbaut. Darauf weist zunächst die Gestaltung des Tourenbuchs hin, mit dem gewellten, ‚auf alt gemachten‘ Papier, den vergilbten Fotografien, der unterstrichenen Jahreszahl und nicht zuletzt der Typographie der handschriftlichen Einträge. Weiter ist die visualisierte Rezeptionssituation ein Indikator für die raumzeitliche Situierung des Filmgeschehens. Aber auch die Topoi des Films werden bereits angekündigt: Es scheint sich offensichtlich um eine Liebesgeschichte zu handeln, da eine Frauenstimme aus dem Off von ‚dem einzigen Menschen, an den man noch denkt‘ spricht, was deutlich an ein sehr stark verbreitetes Modell bürgerlich-romantischer Liebe anknüpft, das die unbedingte Präferenz *einer* Person vorsieht.³ Ebenso nimmt der anschließende Ausschnitt der Wochenschau zentrale Themen, des Filmes vorweg, wie den vermeintlich sportlichen, schon hier deutlich in den Kontext nationalpolitischer Interessen gerückten Wettkampf um eine Erstbesteigung und ebenso das tragische Ende des Films mit dem Absturz der Protagonisten. Diese ersten Szenen erfüllen allerdings nicht lediglich eine narrative Funktion, sondern gleichzeitig eine medienreflektierende: Denn die explizite Fokussierung von Schrift- und Bildmedien beim Durchblättern eines Tourenbuchs und die flimmernden Aufnahmen der Wochenschau im Film erzeugen auch eine visuelle Disjunktion, die das in seinem Vollzug unsichtbare filmische Medium⁴ (z.B. durch die mindere Bildqualität der Wochenschauaufnahmen) sichtbar werden lassen. Die zusätzliche ‚Kopie‘ der Rezeptionssituation des Zuschauers in den Film verstärkt das

³ Vgl. Hartmann Tyrell: „Romantische Liebe - Überlegungen zu ihrer quantitativen Bestimmtheit“. In: Baecker, Dirk (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 570–599.

⁴ Eine Eigenschaft von Medien, die nicht zuletzt Dieter Mersch immer wieder betont.

Szenario medialer Selbstreflexion. Und dieses Szenario berührt nicht allein die Frage nach der Medialität des Films, sondern auch eine kulturhistorische Thematik, *dieses* Films, nämlich die des *Alpinismus*. Der Einstieg in das Geschehen mit einer multiplen Thematisierung von Medien bietet sich gerade deshalb an, da die kulturelle Erfolgsgeschichte der Alpen als ideeller Projektionsraum immer schon mit einer Domestizierung durch Medien und einer ‚Technikgeschichte der Medien‘ einhergeht.⁵ Auffällig ist an diesem Anfang jedoch auch, dass verschiedene *Varianten* des Alpinismus mit *bestimmten* Medien gekoppelt werden. Man kann bei der Ausfaltung von Medien in den ersten beiden Szenen geradezu von einer an Medien vorgeführten sinnhaften Dichotomie sprechen, die mit der filmischen Gesamtkonzeption kongruent ist:

Auf der einen Seite steht der ‚private‘, von persönlicher Leidenschaft motivierte Drang der ‚alpinen Tat‘ und wird mit einer Reihe von Medien illustriert, die assoziativ mit Individualismus und Intimität verbunden werden können: Es ist das persönliche, nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Tourenbuch mit privaten Erinnerungsfotos und der Handschrift, die einem Individuum zugerechnet werden kann, in Verbindung mit einer Stimme aus dem Off, die auf eine Liebesgeschichte ‚zweier Liebender am Fuße der Alpen‘ hinweist. Ich behaupte, dass für den Zuschauer sehr schnell ersichtlich wird, dass die Liebe in diesem Film eine Rolle spielt, weil im Vorspann Schrift und Bildmedien, die normalerweise dem intimen und privaten Lebensbereich zugerechnet werden⁶, mit der Sprache einer in Westeuropa etablierten Liebessemantik korreliert sind, die ebenso auf den (persönlichen) privaten und intimen Lebensbereich ausgerichtet ist.⁷

Die zweite Variante bildet der von öffentlicher Aufmerksamkeit und von politischen, propagandistischen Interessen geprägte Alpinismus, der

⁵ Vgl. dazu u. a. Michael Ott. „Die weiße Hölle. Gender- Konzepte im deutschen Bergfilm um 1930“. *Vortrag in der interdisziplinären gender- Ringvorlesung im Februar 2006. Soziologisches Institut der LMU.* (unveröffentlichtes Skript) München 2006. Ebenso meinen Beitrag in den Medienobservationen: „Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre“. in: *Medienobservationen.* URL: <http://www.medienobservationen.lmu.de>, 30.09.2008 (zit. 27.07.2009)

⁶ Für den Hinweis danke ich Beate Dreher.

⁷ Zur gesellschaftlichen Evolution des auf Individualität ausgerichteten Liebesmodells vgl. Niklas Luhmann. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

konzeptuell konsequent auch mit den Massenmedien (der Wochenschau) verbunden wird.

Diese zu Beginn an einer Symbolik der Medien illustrierte Dichotomie von öffentlichen und privaten Interessen zieht sich nicht nur durch die gesamte Dramaturgie dieses Films, sie wird zudem auf die Charaktere der Figuren bezogen:

Die besagte Protagonistin Luise, die als Volontärin für eine Berliner Zeitung arbeitet, reist im Auftrag ihres von Macht- und Erfolgsinteressen geleiteten Vorgesetzten Arau (Ulrich Tukur) nach Berchtesgaden, um ihre beiden Jugendfreunde Toni Kurz (Benno Führmann) und Andi Hinterstoisser (Florian Lukas) zum Wettbewerb der Erstbesteigung der Eiger Nordwand zu überreden. Denn es ist im Interesse der NS- Politik, dass zwei Deutsche die Eiger Nordwand als erste bezwingen, und diese Sensationsmeldung möchte die Berliner Zeitung liefern. Als Luise die beiden Jugendfreunde aufsucht, ist Andi Hinterstoisser zunächst (aus rein sportlichen) Motiven begeistert, aber der vernünftigere Toni Kurz lehnt zunächst wegen der Gefahr und fern von Gedanken an Ruhm und Ehre ab. Letztlich stimmt er dann aber doch und vor allem aus Liebe zu Luise zu, der er einen Gefallen tun möchte. Er glaubt ihr so bei der Karriere als Journalistin helfen zu können und möchte auch seinen übermütigen Freund schützen. Deutlich wird also das Hauptmotiv des Akteurs Toni Kurz für die Teilnahme an der Erstbesteigung als ein privates ausgewiesen, das eher unfreiwillig öffentlichen Interessen dient. Die in den Film integrierte Liebesgeschichte ist dabei frei erfunden⁸. Warum aber diese dezidierte Trennung der Motive für die Erstbesteigung, die so ausführlich und beinahe umständlich thematisiert wird? Die Gründe sind in der Vermarktungsstrategie der Filmemacher zu suchen. Neben den generell publikumswirksamen Effekten einer Liebesgeschichte, die auch aus den Liebesmelodramen der frühen Bergfilme übernommen wurde, ist es (aus guten Gründen) skandalträchtig, in einem Film, der in der NS- Zeit spielt, deutsche Protagonisten, deren historische Vorbilder mit Sicherheit keine Systemgegner waren, als Sympathieträger zu inszenieren. Dieses ‚rufschädigende‘ Potential ist Stölzl bei der Konzeption voll bewusst gewesen, der in einem Interview zu *Nordwand* angibt: „Man hat ja auch kei-

⁸ Vgl. das Videointerview mit Philipp Stölzl : „Im Gespräch mit Philipp Stölzl über seinen neuen Film *Nordwand*“, in: *arte.tv*. URL: <http://www.arte.tv/de/Willkommen/Videos-auf-ARTE-TV/2151166,CmC=2193570.html>, 30.09.2008 (zit. am 27.07.2009).

ne Probleme mit solchen Helden, solange sie aus Amerika kommen. In Deutschland, und dann noch in so einem historischen Kontext, hat das eine andere Konnotation.“⁹ Interessanterweise hat in der Vergangenheit gerade eine mit faschistischen Elementen kokettierende Bildästhetik von Musikvideos wie *Du hast* und *Stripped* für die Band *Rammstein* eher Stölzls Bekanntheitsgrad erhöht. Im Fall von *Nordwand* werden dagegen die persönlichen, ‚politisch unverdächtigen‘ Passionen der Identifikationsfiguren in den Vordergrund gestellt. Die Charakterisierung der beiden Protagonisten Toni Kurz und Andi Hinterstoisser im Film lässt diese Distanzierungsversuche deutlich erkennen: Die beiden männlichen Helden, die im Film wie ihre historischen Vorbilder Soldaten sind, werden militärisch unrühmlich beim Latrinenputzen gezeigt und antworten, als sie die Kaserne verlassen, auf das „Heil Hitler“ der Wachen mit einem saloppen, hintergründig subversiven „Servus“.¹⁰ Auch in einer Wirtshausszene in Berchtesgaden reagieren die Helden Toni, Andi und Luise auf den Auftritt eines SA-Offiziers mit Kopfschütteln. Obwohl diese zum Teil etwas aufdringlich wirkenden Distanzierungsstrategien aus der Perspektive der Regie zunächst nachvollziehbar erscheinen, kann man sie dennoch vor dem Hintergrund der Kulturgeschichte des Alpinismus in den 30er Jahren kritisch bewerten – zumal die Produzenten den sozialhistorisch ‚wahren‘ Hintergrund von *Nordwand*, wohl auch aus werbestrategischen Gründen, besonders betonen¹¹: Zum einen bemüht sich der Film nicht darum, differenzierte Charaktere zu entwerfen, die z.B. in einem problematisierten Verhältnis von öffentlichen und privaten Interessen hätten gezeigt werden können. Nein, dieser Film geht sogar einen Schritt weiter, denn die auf ‚wahren Vorbildern‘ beruhenden Figuren werden in unpolitische (private) und in kritikwürdige, faschistische (öffentliche) Figuren unterteilt. Dabei unterstreicht *Nordwand* die Identitäten seiner Figuren nicht nur durch bestimmte Motive, sondern korreliert diese auch mit kul-

⁹ Interview von Fritz Göttler: „Regisseur Philipp Stölzl über seinen neuen Film „Nordwand“ und die Ideologisierung des Alpinismus“. in: *www.sueddeutsche.de* URL: <http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/436/312351/text/>, 02.10.2008 (zit. am 20.07.2009).

¹⁰ Diese Strategie wird auch in den skeptischen Kritiken zu *Nordwand* bemerkt, vgl. z.B.: Christoph Petersen. Kritik in: *Filmstarts.de*. URL: <http://www.filmstarts.de/kritiken/74671-Nordwand.html> (zit. am 20.07.2009).

¹¹ Das Kinoplatat und auch das Cover der DVD- Fassung wirbt mit dem Titel: „*Nordwand. Eine wahre Geschichte.*“

turell codierten Räumen. So spinnt der Film einen Mythos weiter, der den alpinen und den städtischen Raum spätestens seit Albrecht von Hallers berühmtem Lehrgedicht *Die Alpen* spaltet: Die korruptierten Stadtbewohner wie Luises Chef werden dezidiert mit den Niederungen des Tals und insbesondere mit der Stadt in Verbindung gebracht. Die vom Land, aus den hohen Alpenregionen stammenden Helden, sind dagegen die tugendhaften Identifikationsfiguren. Als der Wettkampf in den Bergen im Film beginnt, wird die ‚Unten-Oben‘-Metaphorik inszenatorisch auf die Spitze getrieben: Die Szenen wechseln stetig zwischen den in Luxus lebenden, reichen und ‚entfremdeten‘ Menschen im Hotel, die aus sicherer Distanz den Wettkampf der Berghelden sensationslüstern mit dem Fernrohr verfolgen, und den mit den ‚reinen Gewalten der Natur‘ kämpfenden ‚armen‘ Seilschaften zweier Österreicher und zweier Deutscher, die sich angesichts der nahenden Todesgefahr schließlich kameradschaftlich und altruistisch zusammenschließen. Historisch fragwürdig ist dieser ‚Berg- und Talentwurf des Subjekts‘ deshalb, weil er ein Ideologem, welches in den Dienst der NS-Propaganda gestellt wurde, für seine vermeintliche Ideologiekritik geradezu dialektisch verkehrt. Es waren schließlich jene, in kulturkonservativen Kreisen populären radikal-dualistischen (Sinn-)Bilder einer ursprünglichen und (vor allem) ‚männlichen Natur‘, die die Nazis für ihre Belange zu instrumentalisieren wussten und gegen einen städtischen, ‚entfremdeten‘, jüdischen Intellektualismus setzten.¹² Und von diesen Zügen heroischen Männertums scheinen die beiden Helden Toni Kurz und Andi Hinterstoisser im Film nie so ganz frei zu werden. So erfährt auch die Darstellung einer Opferbereitschaft, deren ideologisches Potential schon Siegfried Kracauer an den Fanckschen Bergfilmen moniert hat¹³, ein indirektes, zitathafte Revival, als Andi das Seil, an dem er hängt, durchschneidet und den eigenen Tod in Kauf nimmt, um das Leben Tonis zu retten.

Am Ende des Films wird die raumsemantische Konnotation auch an der weiblichen Hauptfigur deutlich: Luise sagt nach dem dramatischen Tod

¹² Vgl. zur Begriffsgenese dieses Naturbegriffs: Bernd Wedemeyer. „Zurück zur deutschen Natur“. Theorie und Praxis der völkischen Lebensreformbewegung im Spannungsfeld von ‚Natur‘, ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘. *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. Hg. Rolf Wilhelm Brednich; / Annette Schneider / Ute Werner. München: Waxmann, 2001, S. 385-394.

¹³ Vgl. Siegfried Kracauer. *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg: Rowohlt 1958, S. 70 ff.

aller Wettbewerbsteilnehmer zu ihrem Vorgesetzten Arau, dass sie nicht zurück nach Berlin gehe, „weil es da so viele gibt, die so sind wie Sie.“ In der Schlusszene, in der die Stimme Luises aus dem Off nochmals die Bedeutung der Liebe betont, wird nach einer Großaufnahme des Tourenbuchs aus dem Vorspann die (gealterte) Luise gezeigt, die in ihrem New Yorker Fotostudio in raum-zeitlicher und ideologischer Distanz Aufnahmen eines afroamerikanischen Saxophonisten macht.

In einem abschließenden Resümee zu diesem Film lässt sich meiner Meinung nach festhalten, dass *Nordwand* das Genre des Bergfilms mit immensem bild- und tontechnischem Aufwand ästhetisch und produktiv erweitert hat. Doch das zu Anfang des Films noch erkennbare medien- und kulturreflektierende Potential steht einer simplifizierenden, plakativen Figurenzeichnung gegenüber, die gerade angesichts der Ideengeschichte der Alpen keineswegs ideologisch so unproblematisch ist, wie es der Regisseur Stölzl in der Öffentlichkeit dargestellt hat. Sicher wird man diesem Film insgesamt nicht gerecht, wenn man ihn auf eine ‚Blut- und Bodenmetaphorik‘ reduziert. Denn mit den stereotypen Figurenzeichnungen und den radikalen semantischen Dichotomien zitiert *Nordwand* auch Schemata, die aus den ersten Bergfilmen von Arnold Fanck bekannt sind und in der Forschung nicht mehr nur als protofaschistisch eingeschätzt werden¹⁴. Da aber *Nordwand* anders als die ersten Bergfilme nicht als Melodram mit einer rein fiktiven Handlung in Szene gesetzt wird und die Filmemacher immer wieder auf den tatsächlichen historischen Kontext verweisen, können sie dann auch für die Art und Weise dieses historischen Bezuges verantwortlich gemacht werden. Geht man zudem von einer Antizipation möglicher öffentlicher Reaktionen durch die Produzenten aus, so lässt sich vermuten, dass auch das Faszinations- und Skandalpotential einer kultursemantisch aufgeladenen Ästhetik von *Nordwand* – wie schon bei den *Rammstein*-Videos – als Erfolgspotential in Kauf genommen wurde.

¹⁴ Vgl. zur Rezeptionsgeschichte der Fanckschen Bergfilme: Jan-Christopher Horak, „Vorwort“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Ders. München: Bruckmann 1997 S. 8 f.

Erwähnte Filme und Videos

Stölzl, Philipp: *Du hast*, 1997.
Nordwand, 2008.
Stripped, 1998.

Trenker Luis: *Berge in Flammen*, 1931.

Literatur und Internet-Quellen

Giesen, Roman. „Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre“. in: *Medienobservationen*. URL: <http://www.medienobservationen.lmu.de>, 30.09.2008 (zit. 27.07.2009).

Göttler, Fritz (Interview): „Regisseur Philipp Stölzl über seinen neuen Film „Nordwand“ und die Ideologisierung des Alpinismus“. in: *www.sueddeutsche.de*
URL: <http://www.sueddeutsche.de/gesundheit/436/312351/text/>, 02.10.2008 (zit. am 20.07.2009).

Horak, Jan Christopher. „Vorwort“. *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. Hg. Ders. München: Bruckmann 1997, S. 7-11.

„Im Gespräch mit Philipp Stölzl über seinen neuen Film *Nordwand*“. in: *arte.tv*. URL: <http://www.arte.tv/de/Willkommen/Videos-auf-ARTE-TV/2151166,CmC=2193570.html>, 30.09.2008 (zit. am 27.07.2009).

Kracauer, Siegfried. *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg: Rowohlt 1958.

Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

Ott, Michael. „Die weiße Hölle. Gender- Konzepte im deutschen Bergfilm um 1930“. *Vortrag in der interdisziplinären gender- Ringvorlesung im Februar 2006. Soziologisches Institut der LMU*. (unveröffentlichtes Skript) München 2006.

Petersen, Christoph. Kritik zu *Nordwand* in: *Filmstarts.de*. URL: <http://www.filmstarts.de/kritiken/74671-Nordwand.html> (zit. am 20.07.2009).

Tyrell, Hartmann: „Romantische Liebe - Überlegungen zu ihrer quantitativen Bestimmtheit“. In: Baecker, Dirk (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 570–599.

Wedemeyer, Bernd. „Zurück zur deutschen Natur“. Theorie und Praxis der völkischen Lebensreformbewegung im Spannungsfeld von ‚Natur‘, ‚Kultur‘ und Zivilisation“. *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. Hg. Rolf Wilhelm Brednich;/Annette Schneider/Ute Werner. München: Waxmann, 2001, S. 385-394.

www.film-zeit.de. URL: http://www.film-zeit.de/?action=result&sub=film&info=cinema&film_id=20150, (zit. am 27.07.2009).